Warszawa, d. 1 lutego 1914 r. № 3 (126)



PERU[1])

Moje wspomnienia o Fryderyku Chopinie.

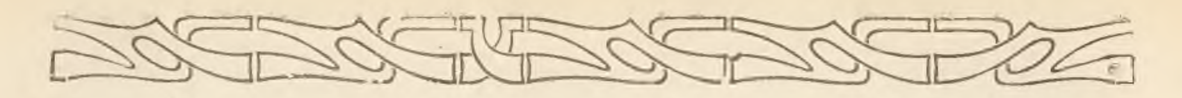
Miałem zaledwie lat 18 i byłem uczniem Kalkbrennera. Pewnego wieczoru nauczyciel mój wszczął o mnie rozmowę z Chopinem, przedstawiając mnie jako istotę niepoprawną. Zapatrywanie to wynikało stąd, że posiadaliśmy zgoła odmienne temperamenty, skutkiem czego Kalkbrenner widział we mnie tylko złą wolę i niechęć w stosowaniu się do jego wskazówek. Był to, oczywiście, wielki pjanista, ale niesłychanie jednostajny wykonawca: mógł grać utwór jakiś po raz setny identycznie tak samo, jak za pierwszym razem.

Różnica między nim a Chopinem była rażąca, a polegała na tem, że Chopin nigdy nie wykonywał utworów w jednakowy sposób, nadawał im za każdym razem odmienny wyraz i zabarwienie, a pomimo to zawsze stwarzał coś idealnie pięknego, dzięki nowemu natchnieniu — bądź potężnemu, nawskroś uczuciowemu, lub wreszcie pełnemu bólu. Mógł grać dwadzieścia razy z rzędu ten sam utwór i słuchano go zawsze z tym samym zachwytem. George Sand powiedziała: „Genjusz Chopina jest natury uczuciowej i wzruszeniowej o najwyższem napięciu. Za pośrednictwem jednego instrumentu potrafił stworzyć mowę nieskończoności; w linjach, które mogłoby odegrać dziecko, zawarł najwznioślejsze poematy, nieporównanej mocy i piękności dramaty. Potrzeba wielkiego postępu smaku i inteligiencji w odczuwaniu sztuki, by dzieła jego stały się popularnemi.“ („Le génie de Chopin est le plus plein de sentiment et d'emotion qui ait existé. Il a écrit avec un seul instrument la langue de l'infini, il a su résumer en des lignes qu' un enfant pourrait jouer, de poèmes d'une élévation supérieure, des drames d'une énergie sans égale. Il faut de grands progrès dans le goût et l'intelligence de l'art, pour que ses oeuvres deviennent populaires“).

Minęło lat pięćdziesiąt, jak George Sand napisała te słowa. Pomijam milczeniem jej dziewięcioletni związek z Chopinem; cokolwiekby można mówić o tym poufnym stosunku, dowodzi on, że George Sand posiadała szlachetne serce i prawdziwe poczucie piękna. Była to kobieta wyjątkowo uzdolniona, może czasem nieobliczalna, ale idealistka, choć jednocześnie — według opinji — istota o dość pospolitych, poziomych nawet instynktach.

---

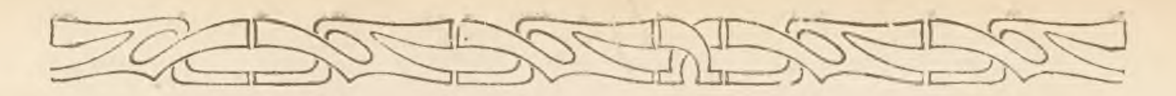
[1]) W Paryżu mieszka ostatni z żyjących uczniów Chopina, 83-letni starzec, nazwiskiem Peru. Zamieszczone w niniejszym zeszycie wspomnienia, drukowane przez jedno z francuskich czasopism muzycznych, przynoszą kilka ciekawych szczegółów do bjografji naszego wielkiego poety tonów.



Po raz pierwszy przybył Chopin do Nohant w roku 1837, a w r. 1846 bawił tu po raz ostatni. Mając lat 21, przyjechał do Paryża, pragnąc wziąć kilka lekcji u Kalkbrennera, który miał wówczas sławę i rozgłos pierwszego mistrza fortepjanu. Zaraz nazajutrz po przyjeździe udał się do dzielnicy St. Lazare, obecnie już nie istniejącej. Wygalowany lokaj otworzył mu drzwi i zapytał o nazwisko. Ale zapamiętał tylko imię: Fryderyk. Kalbrenner, zdziwiony zabawną tożsamością tego imienia ze swem własnem, kazał gościa wprowadzić. Kalkbrenner był wówczas, jak zaznaczyłem, u szczytu sławy i chętnie przybierał pozy wielkiego człowieka. Chopin zaś miał minę nad wyraz skromną i nosił długi i szeroki krawat, zasłaniający bieliznę. Z wyrazami głębokiego szacunku przedstawił się mistrzowi i prosił o udzielenie mu kilku lekcji przed wyjazdem do Anglji. Kalkbrenner odrzekł, iż ma bardzo mało czasu i że za lekcję bierze najmniej dwadzieścia pięć franków. „A więc mogę wziąć, jeśli pan zechce mi ich udzielić, cztery lekcje, albowiem rozporządzam tylko stu frankami.“ Kalkbrenner, który w gruncie rzeczy był dobrym człowiekiem, odpowiedział: „Może pan zechce mi coś zagrać?“ Chopin, silnie wzruszony, zasiadł do fortepjanu, wyznając, że zazwyczaj grywa tylko własne swe utwory. Nieco zdziwiony, odpowiedział mistrz: „Jak pan uważa“. Po chwili preludjowania, zagrał Chopin etiudę Kalkbrennera, a potem wstał, mówiąc: „Nie mogę grać w tej chwili“. Ale Kalkbrenner, którego ujął styl młodzieńca, powiedział: „Uspokój się pan, zapanuj nad sobą i zasiądź znowu do fortepjanu“. Po krótkiej, poufniejszej już nieco rozmowie, Chopin zagrał kilka swych utworów przecudnie. Po ostatniej kompozycji Kalkbrenner wstał, ujął go za ręce i wyrzekł słowa, które przynoszą mu prawdziwy zaszczyt: „Nie, panie, nie mogę udzielać panu lekcji, pozostań pan sobą, a nigdy nie będziesz miał rywala“. („Non, Monsieur, je ne vous donnerai pas de leçons, restez ce que vous êtes, et vous n'aurez jamais de rival“).

Ten fakt, tak rzadki w życiu artystów, opowiadali mi obaj. Wytworzyła się między nimi ścisła przyjaźń. Kalkbrenner, mający stosunki z firmą Pleyel, zaprowadził tam Chopina, który posługiwał się następnie zawsze tylko instrumentami tej firmy i został jej wierny aż do śmierci. Stworzył on styl i formę jedyne w swoim rodzaju, łatwe do rozpoznania dla prawdziwego muzyka. Są melodje Chopina, jak są obrazy Rembrandta i Rafaela. Był to muzyk intuicyjny, obdarzony cudownemi wprost zdolnościami, któremu zbyteczna była znajomość różnych prawideł i zasad, gdyż tworzył pod wpływem twórczego natchnienia. Dowodzą tego i jego rękopisy. Jego koncepcja muzyczna była odbiciem niezwykłej wrażliwości. Jego natura subtelna, niesłychanie wrażliwa, wykwintna, niedostępna była dla myśli pospolitych. Wzbogacił sztukę inaczej, niźli inni kompozytorowie, może od niego płodniesi, choć i on, mając lat 39, stworzył około 200 dzieł, z których wiele jest niedościgłej piękności. Jego charakterystyka w sztuce — to samorodność i natchniona bezpośredniość. Już w kołysce na czole jego złożyły pocałunek muzy, znacząc go stygmatem cierpienia i nieśmiertelności. Całokształt twórczości Chopina jest jednorodny jedynie pod względem pewnego zabarwienia uczuciowego — melancholijnej tęsknoty. Uniesienia gwałtowne i namiętne są zawsze nieprzewidziane, nagłe, szukamy zmienności, nie odgadując jej. Byłoby zresztą niedorzecznością chcieć zanalizować logicznie wszystkie myśli, wizje, błyski, radości i męki, kłębiące się w mózgu i duszy wielkiego artysty, którego wyobraźnię podniecają niespokojne nerwy. Potomność wcześniej lub później wydaje sąd sprawiedliwy. Sędziowie bezstronni, beznamiętni, patrząc w perspektywie czasu, z oddali, widzą w sposób bardziej oderwany, a zarazem z większą precyzją, niż współcześni, podlegający mimowoli wpływom ogólnego smaku, który kładzie swe piętno na wyrokach, głoszonych w epoce, w jakiej żyją, piszą, mówią lub słuchają.

Chopin utrzymuje się na tej nieuchwytnej granicy, która oddziela rzeczywistość od fantazji. Jest to talent świateł i cieni, marzenia i namiętności, — to nieporównany poeta fortepjanu. Ogłoszono znaczną ilość jego listów do rodziny, zamieszkałej w Polsce. Czy są one autentyczne? Niema to zresztą znaczenia zasadniczego. Z przyjaciół jedynie wielki malarz Delacroix i wioloncze-



lista Franchomme dochowali mu aż do śmierci głębokiej i wiernej przyjaźni. Delacroix zrobił portret na krótko przed zgonem Chopina; odtwarza on najlepiej rysy genjusza w ostatnich chwilach jego życia. Przez cały czas jego powolnego konania Delacroix — jak o tem pisze w swym dzienniku — przychodził codziennie do nieszczęśliwego chorego, niosąc mu pociechę w wyrazach, pełnych współczucia i przywiązania.

Dopiero na dwa lata przed śmiercią Chopina poznałem go osobiście. Słyszałem go i podziwiałem dwa razy na koncertach, zanim mu zostałem przedstawiony. Pewnego wieczoru u Kalkbrennera po obiedzie, na który był zaproszony tylko Chopin (dwa razy na tydzień obiadowałem u Kalkbrennera, który mi był opiekunem w Paryżu), mistrz mój zaprezentował mnie w ten sposób: „Oto chłopiec, który posiadałby talent, gdyby nie był istotą tak niepoprawną i złej woli". Jakkolwiek już w owym czasie koncertowałem kilkakrotnie na prowincji, jednak byłem prawie dzieckiem, nie pod względem techniki oczywiście, ale pod względem wyrażania mych myśli i uczuć. Chopin z wielką uprzejmością poprosił o zagranie mu czegośkolwiek. Zdobyłem się na odwagę, co istotnie było niemal zuchwalstwem, i zagrałem jeden z jego nokturnów. Może przez uprzejmość, chcąc mi dodać otuchy, rzekł z przyjaznym uśmiechem do Kalkbrennera: „Ależ to wcale nieźle". Nie znaczyło to, żeby miało być dobrem to wykonanie, ale było niejako złagodzeniem zarzutów, jakie mi przed chwilą zrobił był mój nauczyciel. „Gdybyś go pan chciał nadal uczyć, byłbym panu bardzo wdzięczny" — rzekł następnie Kalkbrenner.

Po chwili namysłu, Chopin zgodził się udzielać mi lekcji. Zawdzięczam mu wszystko, co zdobyłem pod względem różnorodności środków ekspresji, które mi demonstrował na własnych utworach. Dlatego tak często na płacz mi się zbierało, gdy po opracowaniu przezemnie jakiegoś utworu usłyszałem go w jego wykonaniu; ażeby mi dać wyobrażenie o stylu, grał utwór zupełnie inaczej, niż poprzednio. A jednak zawsze cudownie!

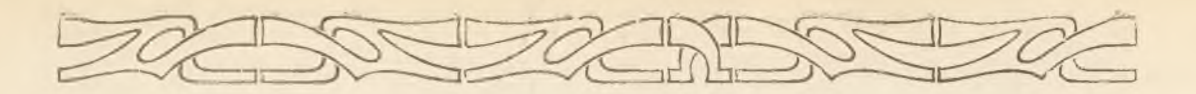
Śmierć czyhała nań już oddawna, jak gdyby dosyć już stworzył, by pozostać niezapomnianym na wieki!

Gdy Pixis lub Kalkbrenner poświęcali mu jakieś nowe dzieło, Chopin mawiał: „Gdybym był mądrzejszy, niż jestem, mógłbym pomyśleć, że jestem u szczytu mej sławy. A jednak nikt lepiej odemnie nie zdaje sobie sprawy z tego, ile mi jeszcze pozostaje do osiągnięcia".

W 1834 wystąpił Ch. w sali Pleyela, przy współudziale Osborne'a, Hillera i Stamaty'ego. W grudniu roku następnego grał swój koncert f-moll, który — jak mówią — miał zaledwie succès d'estime. Nie większem powodzeniem cieszył się koncert, dany w teatrze Włoskim na dochód wychodźców polskich, przy współudziale słynnego skrzypka Ernsta, Nourrit'a i pani Falcon. Ta niezwykle subtelna organizacja nie była stworzona do wielkich sal. Ale gdy grał po raz ostatni w Société du Conservatoire swego poloneza z Andante spianato, powodzenie było olbrzymie. Od tego czasu przez lat kilka już nie występował wcale publicznie. Utrzymywał się głównie z lekcji, dobrze płatnych, w domach przeważnie polskich, a potrzebował sporo na nieregularne i dość zbytkowne życie, jakie prowadził.

Gdy wreszcie miałem szczęście zostać jego uczniem, kazał mi najpierw ćwiczyć się w różnych sposobach uderzania klawisza i pokazywał mi, w jaki sposób dochodził do wydobywania z jednego klawisza różnorodnego zabarwienia dźwięków, uderzając dwadzieścia razy i za każdym razem inaczej. Nie zdołam już wyliczyć wszystkich uwag i wskazówek, jakich mi udzielał, ale cokolwiek umiem — jemu to zawdzięczam.

Gdy po raz ostatni dał się słyszeć w sali Pleyela, posiadał to samo mistrzostwo gry, ale, niestety, siły mu już nie dopisały, i podczas gdy w sali przyzywano go burzą oklasków, on zemdlał w foyer. Jednakże w miesiąc potem już jechał do Londynu, gdzie grał na dwuch „porankach" u lorda Farmouth'a przed publicznością niezbyt liczną, choć dobrze płacącą. Stamtąd udał się do Szkocji, gdzie nie większe miał powodzenie.



Coraz bardziej cierpiący, powrócił do Paryża i wynajął w mniej zaludnionej dzielnicy, na rue de Chaillot skromne mieszkanko. Ale gdy stan zdrowia pogarszał się stale, przeniósł się z powrotem na Place Vendôme i tu wyzionął ducha 17 października 1849 roku.

Jakże wyjątkowi są pjaniści, którzy dzieła Chopina odtwarzają tak, jak on je odczuwał! Ileż razy wstawał z kanapy, na której leżał, i rad siadał do fortepjanu, aby wykonać — jak on go rozumiał — utwór, który przed chwilą przegrałem źle, to znaczy nie tak, jak go pojmował, choć tyle pracy w niego włożyłem! Na tem lekcja się kończyla, nie chcialem bowiem zacierać wrażenia, ani zatracać sensu tego, co przed chwilą stało mi się zrozumiałem. Na następnej lekcji, po opracowaniu tego samego utworu, grałem go znów, w nadziei, że udało mi się tym razem zbliżyć trochę do pierwowzoru. Niestety, znów Chopin wstawał z kanapy, po szorstkiej uwadze zasiadał do fortepjanu i mówiąc: „Słuchaj, jak to się grać powinno“, wykonywal utwór zupełnie inaczej, niż na poprzedniej lekcji. Łzami odpowiadałem na to. Byłem głęboko zgnębiony. Żal mu jednak mnie było, więc dodawał: „Grałeś prawie zupełnie dobrze, ale nie tak, jak ja to czuję“. Ściskał mi dłoń i odchodziłem pełen smutku i rozpaczy.

Chopin zarówno jako twórca, jak i wykonawca, pozostał jedynym, nieporównanym. W odsłonięciu skromnego pomnika, wzniesionego w piećdziesiątą rocznicę zgonu w ogrodzie Luksemburskim staraniem komitetu, którego przewodniczącym był Massenet, a ja sekretarzem, uczestniczyła zaledwie nieliczna garstka. Byłem jedynym członkiem komitetu, obecnym letnią porą w Paryżu. Ale kilku polaków, z których żaden nie dał grosza na pomnik, uważało za stosowne przemawiać po mnie, który wypowiedziałem w głębokiem wzruszeniu słów kilka o moim mistrzu. Każdy z nich (a żaden nie znał osobiście, ani słyszał Chopina) podnosił wielkie *cnoty* i potęgę genjuszu polskiego w wielkim nieboszczyku. Nie słuchałem dłużej. Przyjaciel mój, Dubois, twórca pomnika, pozostał przez grzeczność, słuchając tych pustych i emfatycznych mów.

Dużo ludzi pisze o Chopinie mniej, niż o jego dziełach, pragnąc uchodzić za lepiej rozumiejących jego genjusz, niż ci, którzy, niestety, dźwigają już dziewiąty krzyżyk na barkach i odejść stąd wkrótce muszą, pamiętają jednak do ostatniej godziny tego, którego znali, czcili i kochali i któremu zawdzięczają wszystko, co umieli.

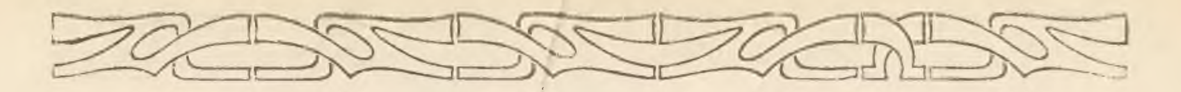
MARCIN WIELKOMIEJSKI.

Dzisiejszy stan sztuki i nauki śpiewu we Włoszech.

(Dokończenie.)

Wspomniane główne grupy mają swe poddziały względnie do metod i specjalności, jakie reprezentują lub też sobie przypisują. Co do owych specjalności, dziwne się tu słyszy rzeczy. Są specjaliści od nut wysokich, inni od średnicy, trzeci od powiększania głosu, jeszcze inni od stawiania, czy opracowywania. Wypadałoby z tego, że, chcąc posiąść naukę śpiewu, trzebaby się uczyć jednocześnie u kilku.

W zakresie uprawianych metod nauczania najwięcej zwolenników ma metoda śpiewu „maskowego“. Metoda ta, polegająca na wydobywaniu z głosu możliwego do osiągnięcia dźwięku zapomocą kierowania go na odpowiednie rezonatory, wśród których twarde podniebienie pierwszorzędną odgrywa rolę, dawałaby istotnie rezultaty najracjonalniejsze. Mało jest jednak nauczycieli, którzy umieją dobrze objaśnić, jak i dlaczego na tę „maskę“ głos kierować należy. Większość zadawalnia się nieokreślonym ruchem w okolice nosa, oczu i kości policzkowych. Stąd często powstaje kierowanie większej części kolumny oddechowej w otwory nosa i zbytnie więzienie głosów w nosie. O ile jednocześnie głos wyprowadzony jest z gardła, gdzie więk-



szość organów nieuczonych rezyduje, bieda nie jest wielka i łatwa do naprawienia. (Lablache podaje w swej szkole bardzo ciekawy sposób poprawiania głosów zbyt nosowych). Przytem wszyscy starzy mistrzowie zgadzają się, że z głosów wadliwych najznośniejsze są nosowe.

Liczni są przedstawiciele metody t. zw. naturalności w śpiewie. Pierwszą prawdą, jaką słyszy od nich uczeń, jest. że „śpiewać trzeba tak, jak się mówi"; powołują się przytem na różne znakomitości nauczycielskie wieków ubiegłych, które to zdanie wypowiadały. Niestety, powtarzać — nie znaczy zrozumieć. Dla starych mistrzów aforyzm ten oznaczał zdobycie z pomocą studjów takiej biegłości i wprawy w sztuce śpiewu, żeby produkcje głosowe nie kosztowały najmniejszego wysiłku, jak go nie kosztuje mowa. Dzisiejsi tego aforyzmu propagatorzy zrozumieli go dosłownie. Pokazując na usta, mówią: „Głos cały powinien być tu, lekko, swobodnie". Rezultatem są głosy płaskie, otwarte, mało dźwięczne i uparcie opadające do gardła.

Dość rozpowszechniona jest również metoda śpiewu czysto głosowego, do którego specjalne skłonności mają głosy kobiece. Daje ona łatwe powiększenie woluminu głosowego i zdobycie biegłości — złudne korzyści, okupywane zupełnym brakiem dźwięku, sprawiającym, że głos w średnicy jest pusty i huczący, w wyższym zaś regestrze przypomina syrenę lokomotywy. System ten wśród amerykanek, rozmiłowanych w śpiewie biegnikowym, ma duże powodzenie. Oprócz wskazanych, ma jeszcze i tę wadę, że nader trudno się go pozbyć.

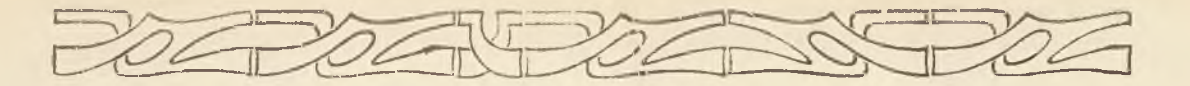
Wśród tych, którzy sami siebie na mistrzów śpiewu mianowali, dużo powodzenia ma inna jeszcze „metoda". I ona ma swoje *résumé*, które opiewa: „Najpierw głos trzeba wydobyć i rozwinąć, później zaś go opracujemy". Teorja w zasadzie słuszna, dziwnie jest stosowana w praktyce. Oto dla wydobycia i rowinięcia głosu każe się uczniowi krzyczeć jak mu się podoba, byleby dużo i głośno. Głosy, zwłaszcza wytrzymalsze, zyskują istotnie chwilowo na rozwoju siły, ale gdy przychodzi do „opracowywania", okazuje się, że albo drżą i łamią się, albo też dają jaki taki dźwięk tylko w *forte*, co również prędzej czy później grozi im ruiną.

Nie wypada wcale z powyższego, by dobrych nauczycieli we Włoszech nie było. W takiej olbrzymiej ilości można zawsze trafić i na takiego i to często wcale nie między najbardziej znanymi. Słowo „trafić" użyte jest celowo, gdyż traf tylko może dobrze skierować uczniów wobec ogólnej ich nieświadomości w zakresie sztuki śpiewu.

Nieomal jednak kategorycznie stwierdzić można u wszystkich, gorszych czy lepszych, jedną wadę, od zasadniczej metody niezależną: przedziwny pośpiech, z jakim głosom zupełnie nieprzygotowanym (lub niedostatecznie) śpiewać każą, zamiast lub obok ćwiczeń, pieśni i arje operowe. Są nawet tacy, którzy twierdzą, że głos stawiać należy na arji, która najlepiej „leży" w głosie danego ucznia, śpiewając ją dopóty, dopóki dobrze nie pójdzie. Jest to mniej więcej to samo, co chcieć układać rękę przyszłego pjanisty na koncercie Chopina, z tą różnicą, że ostatecznie palców się nie połamie, głos zaś zniszczy się bardzo łatwo. Mniej szkodliwi są oczywiście ci, którzy obok ćwiczeń dają arje i pieśni, by — jak mówią — „na świeżo" stosować naukę. Właściwie zaś psują „na świeżo" rezultat ćwiczeń i prowadzą ucznia „dwa kroki naprzód, jeden w tył". Jedni robią to z przekonania, inni, by — jak twierdzą — nie zrażać uczniów „nudnemi ćwiczeniami".

Niemniej kardynalną wadą większości jest zaniedbywanie najważniejszego w nauce śpiewu czynnika: sposobu oddychania, lub też fałszywe o nim pojęcie.

Tyle o nauczycielach. Cóż powiedzieć o stosunku do nich uczniów? Tu, zdaniem samych włochów, cudzoziemcy przewyższają ich zamiłowaniem i pracowitością, czemu włosi nie bez dumy przeciwstawiają swoje wrodzone jakoby talenty, polegające na tem, że cudzoziemiec musi się uczyć dopiero rzeczy, którą włoch bez przygotowania, ze słuchu wyśpiewuje. Wypadki zupełnej ignorancji muzycznej (i nietylko muzycznej) są nader częste u śpiewaków włoskich, zarówno jak i wypadki zupełnego braku gustu, każącego im traktować wszelką muzykę jak neapolitańską piosenkę. To też dziś, gdy orkiestra wymaga, by ją uznano jako współczynnik w produkcji operowej, nietylko za akompanjament, a niektórzy sławni dyrygenci włoscy jeżdżą za ogromne honorarja do Ameryki i Anglji (Toscanini, Mancinelli, Campanini),



scysje między nimi i sławnymi nawet śpiewakami z powodu rytmu i interpretacji zdarzają się b. często.

Wróćmy do uczniów. Otóż między owymi pracowitymi cudzoziemcami jedni ślepo wierzą nauczycielom i przypisują sobie winę w wypadkach braku postępów, pracują forsownie, czem szkodę głosowi przynoszą. Inni, wymagający szybkich postępów, wrazie, gdy ich nie widzą, zmieniają ciągle nauczycieli i metody, tracą głos, czas i pieniądze. Uczniowie włosi, ufni w swe osłuchanie się i pozorną łatwość, pracują ogólnie nieregularnie i mało, chyba w konserwatorjach, gdzie się muszą poddawać pewnemu, bardzo dla włoskich usposobień ciężkiemu rygorowi, gdzie znów jednak nauka, prowadzona przeważnie przez emerytowane ex-sławy, słabe daje rezultaty.

Oto jest obraz stanu sztuki i nauki śpiewu we Włoszech dzisiejszych.

Tamtejsze stosunki teatralne wymagałyby osobnego artykułu, tak są od naszych różne. Przedewszystkiem niema tu oper stałych, są tylko teatry, przeważnie własność miasta, wynajmowane na sezony przedsiębiorcom prywatnym. Oczywiście, w interesie przedsiębiorcy leży robienie sezonu systemem jak najekonomiczniejszym, stara się tylko być w formalnym z kontraktem porządku.

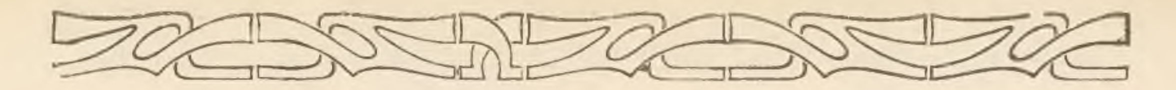
Pierwszym teatrem we Włoszech jest medjolańska „Scala" (utrzymywana zresztą głównie dzięki hojności ks. Visconti di Modrone). Śpiewanie w „Scali" jest ambicją wszystkich śpiewaków włoskich i uczących się tu cudzoziemców. Przez „Scalę" prowadzi droga do Ameryki. W pojęciu włochów nie może być wielkim śpiewak, który w „Scali" nie śpiewał. Gorzkie z tego powodu czynił kiedyś wyrzuty swym współziomkom Verdi w liście do dyrektora „Scali". Chodziło o Adelinę Patti, która, urodzona w Madrycie i wykształcona zagranicą, we Włoszech nie była uznawana: „Dla was będzie wielka dopiero wtedy, gdy w „Scali" zaśpiewa, choć świat cały uznał ją od lat dziesięciu; jak gdyby inne narody nie miały uszu i nic o śpiewie nie wiedziały". Nawiasem mówiąc, i dziś większość sław europejskich udaje się do Ameryki drogą na Londyn, pomijając „Scalę".

Zarówno w „Scali", jak i w innych pierwszorzędnych teatrach, do których należą: rzymski „Costanzi", „San Carlo" w Neapolu, „Reggio" w Turynie i „Massino" w Palermo (genueński „Carlo Felice" upada, a sławny ongi wenecki „La Fenice" upadł zupełnie) sezony są bardzo nierówne jako repertuar i jako dobór śpiewaków. Ubiegły np. sezon „Costanzi" był poprostu skromny.

Z teatrów w mniejszych miastach zamiłowaniem i skalą wymagań odznaczają się zwłaszcza Parma, Bari i Brescia, wreszcie Como. Trzy pierwsze, pozwalając sobie na sezony krótkie, potrafią opłacać wyborowe siły. Stąd też powodzenie tam trudniejsze jest do osiągnięcia, niż w niejednym teatrze wielkomiejskim. Teatry drugorzędne przechodzą całą skalę co do wartości produkcji, zależnie od sezonu i przedsiębiorstwa, angażując niekiedy siły wcale dobre, to znów trupy, złożone ze śpiewaków wykolejonych i rozbitków, których tu tułają się setki, a którzy już to łączą się w kooperatywy, już to padają ofiarą impresarjów, dążących do drapnięcia z pierwszą zainkasowaną sumą.

O debiut lub występy nader łatwo cudzoziemcowi, mającemu pieniądze. Złe języki twierdzą nawet, że sama „Scala" udzieli debiutu (oczywiście nie kompromitującego) za 10,000 franków. Inne teatry są skromniejsze, zależnie od swej powagi. W każdym razie oprócz opłaty za debiut, cudzoziemiec, u którego poczują pieniądze, zapłacić musi klakę, żeby nie gwizdała, prasę, która da portret i wzmianki bez pytania, ale potem każe zapłacić, wreszcie przyślą mu kaligrafowany dyplom na sławę wielbiciele bezimienni, których delegat z prośbą o wsparcie nieomieszka się zjawić.

Dla pozbawionych środków cudzoziemców, czy włochów jedna jest droga. O ile mają głosy wybitne, mogą liczyć, że po pewnej tułaczce dobiją się stanowiska, inni zawsze chętnie będą słuchani za darmo, lub w najlepszym razie za b. skromne i niebardzo pewne honorarjum (niekiedy 100 fr. miesięcznie i podróż za codzienne niemal śpiewanie). Słynny dziś i miljonami opłacany Caruso nie może zapomnieć swym ziomkom, że się mu kazali długo tułać po prowincji i śpiewać za bezcen, zanim znalazł protektora prywatnego, — i wcale tu śpiewać nie chce.



Z powyższego łatwo wywnioskować, jak złudne często i nic nie mówiące są „powodzenia“ włoskie debiutantów naszych.

U nas w kraju stosunek do śpiewu włoskiego jest tradycyjnie bezkrytyczny. Płacimy pokaźnie stałego tenora włoskiego, śpiewaka przeciętnego, choć użytecznego, bo śpiewa wszystko; płacimy dyrygenta włocha, chociaż tu nie usprawiedliwia nas ani brak dyrygentów polskich, ani uzdolnienie wspomnianego dyrygenta, który jest muzykiem słabym, o ile nie chodzi o „Trawiatę“. Stałe też są i gościnne występy. Nie mówimy tu o Battistinim, który za swą umiejętność śpiewu wart jest gorącego przyjęcia, ale co np. myśleć o występach tenora Żeniego, który zamiast śpiewać — dławił się i krzyczał boleśnie? Takich „śpiewaków“ możnaby znaleźć i w Polsce i to za tańsze pieniądze. Skoro mają być występy gościnne, czemu np. dyrekcji nie przyjdzie na myśl angażowanie śpiewaków francuskich, między którymi jest wielu doskonałych? Nasze włoskie zamiłowania każą wielu debiutantom włoskim uważać teatr warszawski za teren próbowania nowych partji (tenor Tommasini). Nie potrzebują płacić orkiestrze, klace, prasa chętnie ich nazwie nawet „słynnymi“, jak barytona Emilianiego, który zaledwie ze szkoły wyszedł.

Proszę teraz porównać te warunki z warunkami śpiewaków naszych we Włoszech (Mówimy o debiutantach i początkujących). Dodajmy też, że uprzejmość nasza dla debiutantów włoskich nie jest w żadnym stosunku z uprzejmością dla debiutantów polaków. Ta okoliczność, jak również i mała ilość polskich szkół śpiewu (a przy małej ilości ogólnej tem mniejsza jest liczba szkół dobrych) sprawia, że polscy adepci sztuki śpiewu muszą wyjeżdżać na studja i próbowanie swych sił zagranicę. Ale „powodzenia“ ich zagraniczne, specjalnie zaś włoskie, okazują się w większości wypadków złudne. Gdyby się na to rada znalazła, możeby dało się stworzyć kompletny i wartościowy zespół w operze warszawskiej.

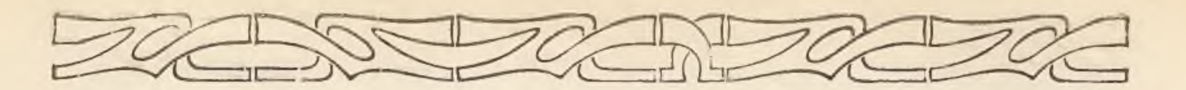
Pozwolimy sobie podać taki projekt zasadniczy. Oto jeśli ktokolwiek wybiera się na studja wokalne do Włoch czy gdzieindziej, oprócz pewnej orjentacji, do jakiej mu może pomogą rozważania powyższe, niech weźmie ze sobą takie przygotowanie teoretyczne, żeby się źle uczyć nie pozwolił.

Większość nauczycieli śpiewu traktuje naukę tę jako jakieś, dla nich tylko zrozumiałe misterjum, każąc uczniowi za dogmat przyjmować to, co mu do wierzenia podaje. Każdy twierdzi przytem, że właściwa droga do osiągnięcia celu jest jego tylko tajemnicą. Stosunek jego do ucznia jest taki, jak kapłana do wieśniaka w starożytnym Egipcie.

Dawniejsi mistrzowie mniej byli zazdrośni o swą wiedzę. Nietylko wychowali znakomitych artystów, ale jeszcze zostawili szereg dzieł, wyczerpująco o sztuce śpiewu traktujących. A dzisiejsi? Dzisiejsi obiecują w prospektach szkół, że „przywracają głosy... utracone“ zapomocą „ortofonji“ (patrz prospekt jednej ze szkół warszawskich). Myślimy jednak, że zasad owej „ortofonji“ bezpieczniej byłoby szukać w dziełach starych mistrzów, niż w owych cudotwórczych szkołach. Przygotowany na tych dziełach teoretycznie uczeń, gdziekolwiekby się udał, z łatwością odróżniłby nauczyciela od szarlatana, umiałby ocenić metodę szybko, nie tracąc czasu napróżno. Sam zupełnie mógłby opanować sztukę oddychania przeponowego (diafragmalnego), coby go uchroniło od niedbalstwa lub błędnych pojęć nauczycieli, popieranych nawet niekiedy przez powagi naukowe (np. dra Bonnier, który w swej książce „La voix“ wypisuje herezje o oddychaniu w śpiewie).

Uczeń, obeznany z anatomją narządów głosowych i oddechowych, któryby czytał i zrozumiał dzieła Garcii, Tosiego, Lablache'a, Panofki, Lampertiego (Franciszka ojca, bo syn G. B. Lamperti marnym był nauczycielem), taki uczeń źle uczyćby się nie pozwolił. Liczyliby się też z nim i nauczyciele.

Żadna teorja, oczywiście, kierunku praktycznego nie zastąpi, i człowiek, sam siebie nie słysząc, tak jak go słyszą inni, nie jest w stanie obejść się bez nauczyciela. Ale sam się może nauczyć oddychać, może prosić, co napewno skutek odniesie, by go uczono na ćwiczeniach, nie na arjach, może nie nadużywać nut wysokich, co go od rujnowania głosu uchroni. Studjować trzeba nietylko gardłem, które zmęczyć łatwo, ale i głową. Przy takich o nauce śpiewu pojęciach powodzenia śpiewaków polskich byłyby trwalsze i pewniejsze.



Zakończmy uwagą, że od teoretycznych nad śpiewem studjów nie powinniby uważać się za zwolnionych i krytycy, którzy, będąc niekiedy doskonałymi muzykami, wytykają śpiewakom uchybienia w rytmie czy intonacji, nie umieją natomiast określić wad w przygotowaniu głosowem, co jest bardzo ważne, zwłaszcza gdy chodzi o śpiewaków debiutantów.

Raul Pugno.

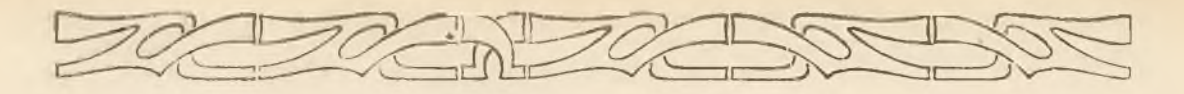
W chwili, gdy Warszawa oczekiwała przybycia Raula Pugno na koncert, nadeszła wieść o jego zgonie. O stanie zdrowia słynnego pjanisty dochodziły wprawdzie niepomyślne wiadomości, wskutek czego odkładane były nawet dwukrotnie jego koncerty w Filharmonji, w których miała wystąpić, jako kapelmistrzyni, uczennica zmarłego, Nadina Boulanger, — nie przewidywano jednak tak rychłego zgonu, tembardziej, że zmarły marzył jeszcze ciągle o tem, aby do zdobiącego jego skronie wieńca dołączyć jeszcze niejeden liść laurowy. W tym celu przybył nawet do Moskwy, gdzie miał uczestniczyć w koncercie Marji Wieniawskiej, i stąd z Nadiną Boulanger zamierzał rozpocząć tournée po Cesarstwie. I oto, zamiast powodzenia na estradzie — śmierć, która przecięła pasmo jego życia. Pugno zmarł na paraliż serca dnia 3 stycznia w Moskwie, zdala od kraju ojczystego.

Zmarły ujrzał światło dzienne 23 czerwca 1852 roku w Montrouge (Isle de France). Ojciec Raula Pugno, włoch z pochodzenia, miał w Paryżu nieduży magazyn nutowy i zajmował się wynajmem instrumentów muzycznych. Pugno wzrastał więc w środowisku muzycznem i to też przyczyniło się napewno do rozbudzenia w nim już w dzieciństwie zamiłowania do muzyki. Zdolności do gry na fortepjanie zdradzał we wczesnej młodości i już wtedy występował często publicznie jako pjanista. Talentem młodzieńca zaopiekował się książe Poniatowski, i oddany był, jako stypendysta, na studja do szkoły muzyki kościelnej Niedermeyera. Zdolności małego Raula Pugno zwróciły uwagę Ambrożego Thomasa, który dopomógł mu do wstąpienia do konserwatorjum (1866), w którem otrzymał kilka nagród za wyjątkiem wielkiej „Nagrody Rzymu", do której, jako włoski poddany, nie był dopuszczony.

W karjerze artystycznej przeszkodziły mu denuncjacje o należenie do rozruchów 1871 r., z trudem też, po ukończeniu konserwatorjum, zdobył stanowisko organisty w kościele St. Eugèn (1871); w czas pewien potem (1878) został w tymże kościele kapelmistrzem. Grę na fortepjanie prawie zupełnie zaniedbał. Dopiero w roku 1892, gdy zaproszony został na profesora konserwatorjum paryskiego, zabrał się znowu do pracy nad grą fortepjanową i w r. 1893, licząc już 41 lat życia, zadebjutował jako pjanista; sukces dla wielu był niespodziewany. Powodzenie, jako wirtuozowi, towarzyszyło odtąd Raulowi Pugno nieustannie i do końca życia uchodził za jednego z pjanistów poważniejszych, zwłaszcza w interpretowaniu klasyków. Grą swoją wzbudzał zachwyty na obu półkulach. W Warszawie grał kilkakrotnie, a jego wspólne występy z Ysayem w wieczorach sonatowych pozostaną na zawsze w pamięci muzykalnej Warszawy. W Paryżu wieczory kameralne Ysaye'a — Pugno stały się wprost historycznymi. Na stanowisku profesora konserwatorjum paryskiego (klasa harmonji) przetrwał Pugno do r. 1901.

Zmarły znany był również jako uzdolniony kompozytor. W roku 1879 kapelmistrz Pasdeloup z powodzeniem wystawił oratorjum Pugna „Wskrzeszenie Łazarza". Popularnością cieszyły się także jego balety, operetki, koncert fortepjanowy, pieśni solowe, drobne utwory fortepjanowe i t. d. Ostatnią pracą Pugna była wspólnie z Nadiną Boulanger napisana opera „Umarłe miasto", przeznaczona do wystawienia w lutym b. r. w Operze komicznej w Paryżu.

Zwłoki R. Pugna przewiezione zostały z Moskwy do Paryża na koszt francuskiego konsulatu w Moskwie.



KONCERTY.

W Filharmonji.

= VI-ty Wielki abonamentowy koncert symfoniczny zawierał w programie wstęp do „Parsifala“, symfonję niedokończoną Schuberta, oraz wspaniałe dzieło polskiej literatury symfonicznej, pełne potężnego nastroju „Odwieczne pieśni“ Mieczysława Karłowicza. wspaniale pod dyrekcją Z. Birnbauma odtworzone.

Solistką koncertu była p. Nadina van Brandt, która wykonała szereg utworów wokalnych z towarzyszeniem orkiestry i fortepjanu (p. H. Ostrzyńska). Z kompozycji, które usłyszeliśmy, mniejsze wrażenie sprawiły arie koloraturowe („Cyrulik sewilski“), odtworzone bez precyzji, niezbędnej w utworach tego rodzaju, natomiast w utworach, pozbawionych popisowego elementu technicznego, śpiewaczka osiągnęła w swej interpretacji daleko wyższy poziom artystyczny. Głos p. N. van Brandt nie wyróżnia się pięknością wybitną, jednak jest miły w brzmieniu z wyjątkiem górnych dźwięków, niezupełnie dokładnych pod względem intonacji i nieco krzykliwych. Z uznaniem podnieść należy ładne traktowanie Mozarta i Mendelssohna, świadczące o muzykalności śpiewaczki, którą publiczność przyjmowała bardzo życzliwie.

= Na poranku muzycznym w dniu 4 stycznia wystąpiła jako solistka p. Helena Ostrzyńska, która dała się już nieraz poznać w świetle korzystnem zarówno w charakterze doskonałej akompanjatorki, jak i utalentowanej pjanistki, obdarzonej muzykalnością, posiadającej przytem ładnie rozwiniętą technikę, oraz miły, chociaż niewielki ton. Artystka odtworzyła z towarzyszeniem orkiestry pierwszą część koncertu E-moll Chopina.

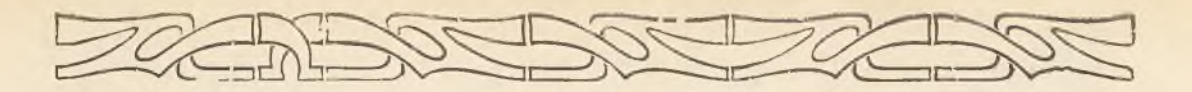
= Na koncercie w d. 7-go stycznia grał nieznany nam skrzypek, p. Michał Piastro, uczeń prof. Auera. Młody artysta wykonał koncert Czajkowskiego, oraz trudną fantazję z op. „Carmen“ w układzie Sarasate'go, wykazując zalety pierwszorzędne, przedewszystkiem pod względem techniki nadzwyczajnej, umożliwiającej pokonywanie największych trudności bez żadnego wysiłku (podwójne tony, flażolety etc.). Prócz bajecznej techniki, artysta posiada ładny, pełny ton nietylko w cantilenie, lecz także w pasażach i biegnikach wszelkiego rodzaju, brzmiących dźwięcznie i jasno. Również duchowa strona wykonania, chociaż nie wyróżnia się jeszcze wybitniejszymi rysami indywidualnymi, ujmuje żywym wyrazem, mówiąc bardzo dobrze o muzykalności i poczuciu artystycznem młodego skrzypka, który ma wszelkie dane do zdobycia wybitnego miejsca wśród wirtuozów współczesnych

Dyrektor Birnbaum miał szerokie pole do popisu. dyrygując symfonją „fantastyczną“ Berlioza, którą wykonano nadzwyczaj artystycznie, z wyrazem porywającym, zwłaszcza w częściach ostatnich.

= Solistką poranku muzycznego w dniu 11/I była p. Tomaszewska - Malanowska, przedstawicielka sztuki wokalnej, i odtworzyła kilka pieśni przy towarzyszeniu fortepjanowem p. Żulińskiej. Śpiewaczka nie sprawiła wybitniejszego wrażenia, gdyż głos jej nie wyróżnia się poważniejszemi zaletami. Natomiast uwagę na siebie potrafiła zwrócić p. Żulińska, traktując bardzo ładnie akompanjament, brzmiący pod jej palcami dyskretnie i subtelnie, i świadczący o muzykalności i rozwiniętem poczuciu artystycznem młodej pjanistki.

= Na koncercie popołudniowym niedzielnym w dniu 11/I wystąpiła p. Sylwja Rubinrothówna, odtwarzając warjacje Cezara Francka (z tow. orkiestry). Młoda pjanistka wykazała technikę bardzo ładnie rozwiniętą obok muzykalności nieprzeciętnej, interpretując utwór francuskiego kompozytora z poczuciem i smakiem artystycznym. Bardzo wykwintnie również traktowała utalentowana pjanistka piękne preludjum Rachmaninowa, dodane nad program. Słowem, gra p. Rubinrothówny zasługuje bezwątpienia na uznanie, pożądaną jedynie byłaby żywsza trochę ekspresja, dzięki której interpretacja pjanistki nabrałaby barw bardziej wyrazistych, poruszając głębiej słuchacza. Orkiestra pod świetną dyrekcją Z. Birnbauma artystycznie odegrała „piątą“ Beethovena.

= V-ty koncert Henryka Opieńskiego zawierał w programie dzieła Beethovena („Coriolan“), Haydna (koncert skrzypcowy) i Wagnera, któremu poświęcono lwią część programu, powtarzając wykonane na ostatnim koncercie wyjątki orkiestro-



we i sceny wokalne z „Pierścienia Nibelungów“ (pp.: Comte-Wilgocka, Pietraszewska, Hamanówna i Bogucki).

P. Hamanówna, młoda śpiewaczka, przedstawiła się w świetle korzystnem: głos posiada ładny, frazuje z niemałym smakiem artystycznym, pozostaje więc kwestja nabycia większej umiejętności technicznej, co przy dalszych studjach niezawodnie nastąpi. Również p. Szrajberówna, uczennica prof. Michałowicza, wykazała dość znaczne przygotowanie techniczne i miły ton, odtwarzając stylowo koncert Haydna i nad program Nacheza (tańce cygańskie) i Bacha.

Dyrygował organizator koncertów, Henryk Opieński, który zbierał zasłużone oklaski. Akompanjował p. Starczewski.

= P. Jerzy Żurawlew na koncercie w dniu 14/I grał „Les Dijus“ Francka i fantazję węgierską Liszta z towarzyszeniem orkiestry, oraz „na bis“ tańce szkockie Beethovena. W dziełach tych, zawierających dużo elementu popisowego, młody pjanista wykazał (zwłaszcza w kompozycji Liszta) olbrzymią technikę i duży zasób temperamentu i zapału. Wogóle pod względem technicznym p. Żurawlew, pomimo młodego wieku, osiągnął już nadzwyczaj wysoki stopień doskonałości: mógłby śmiało mierzyć się z wybitnymi wirtuozami współczesnymi i niejednego w konkursie podobnym zwyciężyć. Pozostaje więc tylko kwestja wyrobienia odpowiedniego repertuaru koncertowego, oraz dalszy rozwój pod względem artystycznym, t. j. pogłębienie duchowej strony wykonania.

Programem orkiestrowym (symfonja Francka i poemat symfoniczny Karłowicza „Powracające fale“), oraz akompanjamentami dyrygował Z. Birnbaum.

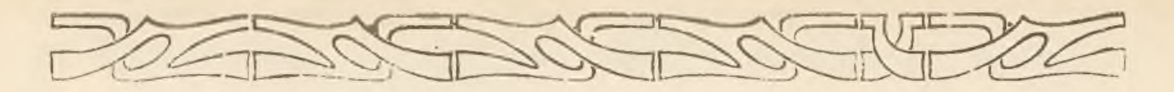
= „Stanisław i Anna Oświecimowie“, poemat symfoniczny Mieczysława Karłowicza, oraz symfonja Ignacego Paderewskiego wypełniły program VII-go wielkiego koncertu symfonicznego, w którym brała nadto udział znakomita pjanistka, p. Marja Carreras. — Piękne dzieło Karłowicza słyszeliśmy już kilkakrotnie, również symfonja Paderewskiego była u nas wykonana, ale tylko raz jeden, o ile się nie mylę. Pisaliśmy wtedy szczegółowo o dziele, które wzbudziło wielkie zainteresowanie w świecie muzycznym ze względu zwłaszcza na imię autora. Obecnie zaznaczamy jedynie, że ładne myśli muzyczne, barwna instrumentacja i zajmująca faktura składają się na całość artystyczną, jednak nużącą ze względu na olbrzymie rozmiary dzieła, które sprawiałoby z pewnością daleko większe wrażenie, gdyby je odpowiednio „streścić“. Mówiąc nawiasem, symfonję gra się zazwyczaj z licznemi skróceniami, jednak, pomimo to, jest stanowczo zadługa i wymaga gruntownej pod tym względem zmiany.

P. Marja Carreras, która odegrała koncert Sgambati'ego z towarzyszeniem orkiestry, wykazała pierwszorzędne zalety wirtuozowskie, pięknie rozwiniętą technikę, pełny ton, siłę wcale nie kobiecą i muzykalność.

Dziełami orkiestrowemi dyrygował Z. Birnbaum, składając — jak zawsze — dowody swego wybitnego talentu kapelmistrzowskiego.

= Dzieła Beethovena (uwertura „Leonora“ № 3, arja „Ah, perfido“) i Wagnera (wstęp do „Tristana i Izoldy“, uwertura z „Tannhäusera“ i „Sen Elzy“ z „Lohengrina“) wypełniły program niedzielnego koncertu popoł., w którym wzięła udział śpiewaczka, p. Irena Białkiewiczówna, obdarzona takiemi zaletami, jak muzykalność i kultura artystyczna. Zalety te uwydatniły się zarówno w słynnej arji Beethovena, traktowanej ze zrozumieniem stylu i charakteru wielkiego klasyka, jak i w cudnym „Śnie Elzy“ („Lohengrin“). Głos p. Białkiewiczówny, która już nie po raz pierwszy ukazuje się na estradzie, zyskał dużo na brzmieniu i wyróżnia się piękną nadzwyczaj barwą, co upoważnia nas do rokowania utalentowanej śpiewaczce wybitnej przyszłości artystycznej przy warunkach sprzyjających.

= P. Bronisław Szulc, pochodzący ze znanej artystycznej rodziny Szulców, która niejednego już wydała muzyka, wystąpił 21/I z koncertem własnym, stając na czele Warszawskiej Orkiestry Filharmonicznej. Program zawierał dwa kapitalne dzieła: piątą symfonję Czajkowskiego i poemat symfoniczny Straussa „Don Juan“, w których dyrygent ma duże pole do wykazania swego talentu kapelmistrzowskiego. Z próby tej wyszedł p. Szulc zwycięsko, składając dowody kwalifikacji artystycznych, cechujących dobrego kapelmistrza, a przedewszystkiem muzykalności, dzięki której odtwarzane kompozycje miały odpowiedni styl i charakter. Również w akompanjamentach orkiestrowych do koncertów fortepjanowych (Saint-Saëns i Chopin) zaprezentował się



p. Szulc doskonale, orjentując się przepysznie w szczegółach i dostrajając się umiejętnie do wykonania solisty. Solistą zaś był wykwintny pjanista, p. Juljusz Wertheim, znany już dobrze z występów estradowych i uważany za artystę niezwykłej miary.

= Drugi koncert B. Szulca zawierał w programie piątą symfonję Beethovena i „Rapsodię litewską" Karłowicza. W dziełach tych, podobnie jak poprzednio, wykazał p. Szulc wybitne zdolności kapelmistrzowskie, utrzymując wykonanie na odpowiednim poziomie artystycznym. Bardzo ładnie również poprowadził utalentowany muzyk wyjątki z „Tristana i Izoldy" z udziałem p. Turkułłówny. Niestety, „śpiewaczka" sprawiła słuchaczom zawód, gdyż nie posiada żadnych kwalifikacji artystycznych, któreby upoważniały do występu na estradzie. Nie widzimy więc potrzeby wdawać się w jakiekolwiek oceny, możemy jedynie przesłać p. Turkułłównie radę, żeby zaniechała wszelkich występów publicznych.

A. Zabłocki.

W sali Hermana i Grosmana.

= Kamieniem probierczym dla muzyków są wspaniałe dzieła Bacha i Beethovena, wymagające od wykonawcy poważnych bardzo kwalifikacji artystycznych. Zazwyczaj też pjaniści, chcąc się zaprezentować wszechstronnie, umieszczają w programach kompozycje wielkich klasyków, co dawniej było bardzo ściśle przestrzegane. Wyrobił się nawet pewien typ koncertowego programu, rozpoczynającego się bezwarunkowo od Bacha i Beethovena, po których następowały dopiero utwory innych kompozytorów, więc Mendelssohna, Schumanna, Chopina, wreszcie na zakończenie Liszta. P. Antonina Białecka zastosowała się do tradycji, rozpoczynając program wspaniały tokkatą i fugą Bacha (układ Tausiga), po których nastąpiła piękna sonata (siódma) Beethovena z pierwszego okresu jego twórczości. Jednak z ciężkiej tej próby nie wyszła pjanistka zwycięsko, gdyż wykonanie, nie mówiąc o charakterze ogólnym, szwankowało pod niejednym względem (niewłaściwe używanie pedału, niedokładności rytmiczne, zwłaszcza w drugiej części sonaty, traktowanej nieestetycznie, liczne usterki techniczne i t. d.). Powstrzymujemy się jednak od oceny szczegółowej i zdecydowanej do chwili, gdy usłyszymy pjanistkę w warunkach bardziej sprzyjających, gdyż wynieśliśmy wrażenie, że p. Białecka była bardzo źle usposobiona i grała z wielką tremą.

= W trzecim abonament. koncercie kameralnym, organizowanym przez kwartet Warsz. Ork. Filh. (pp.: Ozimiński, Andrzejowski, Wenty i Kochański) brała udział wytworna pieśniarka, p. Adela Comte-Wilgocka, która odtworzyła szereg kompozycji autorów obcych (Marcello, Franck, Brahms) i polskich (Szymanowski, Melcer, Szopski, Opieński, Wertheim) z właściwym sobie subtelnym artyzmem.

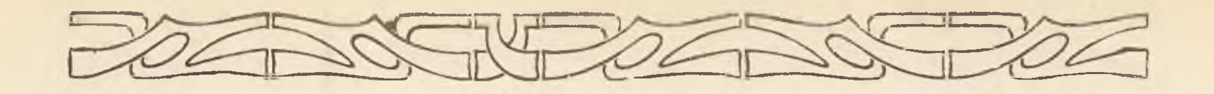
Poza tem program zawierał piękny kwartet smyczkowy Smetany („Z mojego życia"), oraz kwartet Romana Statkowskiego (piąty z kolei), nie wykonywany dotąd publicznie i podobnie, jak poprzednie, posiadający pierwszorzędny walor. Podnieść zwłaszcza należy umiejętne traktowanie poszczególnych partji, tworzących całość, brzmiącą doskonale.

Do śpiewu p. Comte-Wilgockiej akompanjowała p. Bernstein-Meyerowa, która zwróciła na siebie uwagę dobrem traktowaniem partji fortepjanowych, przedstawiających niekiedy bardzo poważne do pokonania trudności.

= Trio Bron. Poźniaka. Zespół kameralny, złożony z pp.: Poźniaka (fortepjan), Bessermana (skrzypce) i Bayera (wiolonczela), dał trzy wieczory muzyki kameralnej, włączając do programów między innemi utwory Rameau, Schuberta, Brahmsa, Areńskiego, Czajkowskiego, Fitelberga, Ludomira Różyckiego i in. Zespół p. Poźniaka złożył dowody dużej muzykalności i dobrego „zgrania się". Pod tym względem Trio p. Poźniaka osiągnęło już znaczny stopień doskonałości, jednak powinno osiągnąć z czasem jeszcze wyższy, pod czem rozumiemy subtelniejszą dokładność w szczegółach, dotyczących frazowania.

Ciekawym numerem jednego z wieczorów była nieznana jeszcze w Warszawie Rapsodja (na fortepjan, skrzypce i wiolonczelę) Ludomira Różyckiego. Utwór ten, stosunkowo niewielki, zasługuje na uznanie ze względu na interesującą fakturę, oraz piękną inwencję melodyjną, cechującą zresztą wszystkie dzieła Różyckiego.

A. Zabłocki.



Przegląd krytyki.

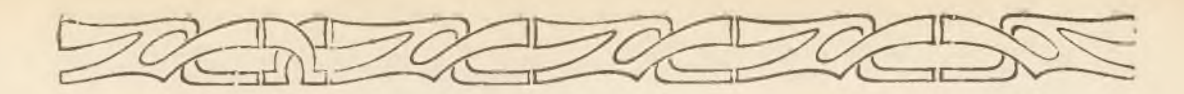
Od pewnego czasu w krytyce muzycznej u nas zapanował chaos nie do opisania. Zanikła zupełnie powaga słowa; zamiast sądu objektywnego wypisuje się sążniste dytyramby i wzbudzające często odrazę hyperboliczne zachwyty. Zamiast rzeczowych zdań, wynurza się sympatje, uczucia, sentymenty, lub odwrotnie: wylewa się żółć, gdy ktoś jest dla nas niesympatyczny, pozbywa się go (lub jego dzieło) pogardliwem milczeniem, a w najlepszym razie zaszczyca złąwkowym komunałem, lub stereotypowem pochlebnem zdaniem.

Zwykły ptak brany jest za orła, przeciętny talent za genjusza nadprzyrodzonego; średnie zdolności mierzą się na miarę Fidjasza, a stawiający pierwsze kroki wirtuoz za niemającą sobie równej gwiazdę pierwszorzędnej wielkości. Mierną kompozycję zalicza się do arcydzieł; średniej miary pjanista uważany jest za nad-Paderewskiego; śpiewaczka — jakich wiele — za jedyną wszechświatową sławę, za cherubina ze sfer niebieskich, za talent, który się rodzi raz na tysiąc lat.

Obiera się benjaminków, pali się na ich cześć kadzidła; przypina się im złote ostrogi, wyznacza stanowiska, jakie zająć powinni i wskazuje jaką rolę w życiu muzycznem ogółu odgrywać mają. Zaś tych, których ongi obsypywano samymi superlatywami, spycha się w przepaść zapomnienia, czyny ich idą w niepamięć, w najlepszym razie bagatelizuje się je. Obok imion ludzi prawdziwie wielkich czytamy nazwiska, które wprawdzie robią pewne nadzieje na przyszłość, lecz przy nazwiskach ludzi istotnie genjalnych wyglądają jak karzełki przy wielkoludach. Od czasu do czasu na Olimpu szczytach widzimy nowego boga; wepchnięto go tam siłą (stalowemi piórami); nowy bóg pragnie dorównać bogom-kolegom, lecz widząc swą niemoc, nuci hymny jeremjaszowe i marzy... o powrocie na ziemię. Najzwyczajniejsza szopka... najzwyczajniejsze ośmieszanie siebie i artysty. Krzywdzi się wirtuoza lub twórcę, gdy mu się na głowę kubeł żółci wylewa, bezceremonjalnie „zrzyna“ (nic łatwiejszego w świecie), zatrute strzały weń kieruje, lub porównywa z cyrkowym championem. Ale stokroć większą krzywdę wyrządzają wszelkiego rodzaju persiflaże, apoteozowania, przesadne pochwały i brak miary w zestawianiu i wyliczaniu zalet. Biada tym, którzy nie posiadają w dostatecznej mierze samokrytycyzmu i czcze frazesy przyjmują za złote słowa prawdy; łatwowierność swą gorzko kiedyś opłakiwać muszą.

Jednem z zadań krytyki, w tym wypadku krytyki muzycznej, jest kształcenie smaku i szerzenie kultury wśród mas czytających. Czy krytyka, znajdując się w tak patologicznym stanie, zadanie to spełnia? Odpowiedź zdaje się byłaby zbyteczną. Wątpliwości co do lojalności krytyki zrodziły się już oddawna, od czasu, gdy ją zaprzągnięto do wozu reklamowego, gdy użytą została do celów osobistych, gdy notorycznie zaczęła się mijać z prawdą, z tą prawdą, z którą, niestety. w ostatnich czasach w recenzji muzycznej rzadko kiedy oko w oko spotkać się można.

Tłum pragnął kształcić swój smak muzyczny, ale zorjentowawszy się, „jak się piszą krytyki“, przestał wierzyć drukowanemu słowu. A uczynił to i w tym celu, aby nie zatracić całkiem zmysłu krytycznego, aby nie uledz zupełnej deprawacji smaku. Zaufanie ogółu czytelników do krytyki poderwała również pseudopowaga tych panów piszących recenzje, którzy miarę talentu odtwórczego, lub wartość dzieła oceniają na podstawie oklasków, bisów, bukietów i wieńców. Zaś liczba tych panów (piszących recenzje muzyczne) w ostatnich czasach wzrosła bardzo znacznie. Augurowie muzyczni wyrastają jak grzyby po deszczu. Nie mają oni wprawdzie z muzyką nic wspólnego, nie posiadają nawet kalendarzowego wykształcenia muzycznego, ale to przecież nie przeszkadza im wcale do wydawania werdyktów potępiających, lub do wypisywania wywołujących mdłości nonsensów i bredni. Mają zresztą ku temu prawo! Zaliczają się przecież do aeropagu muzycznego, zasiadają w najbliższych rzędach krzeseł! Poznać ich łatwo: wchodzą na salę podczas wykonywania programu, chwytają się za głowę, gdy kto z grających w orkiestrze kiksa zrobi, wykrzywiają usta lub gestykulują na prawo i na lewo gdy odtwarzany utwór nie przypada im do gustu, wygłaszają głośno swoje uwagi, manifestują niezadowolenie. opuszczając podczas wykonywania numeru salę widzów. Mają prawo „zrzynać“ lub chwalić (do



tego trzeba mieć tylko zapas szufladkowych określeń); są przecież erudytami muzycznymi nielada: jeden każdą usłyszaną melodję wystuka z łatwością na fortepjanie, ten uczył się kiedyś na skrzypcach i zna dużo operetek, tamten gra trochę na wiolonczeli, ów trochę śpiewa, inny znów trochę „czytał“ o muzyce. Jakiem prawem pisują recenzje muzyczne — niewiadomo, to tylko faktem jest, że za konsekwencje odpowiedzialni są kierownicy i wydawcy pism, którzy powinni dążyć do tego, aby o muzyce pisał... muzyk.

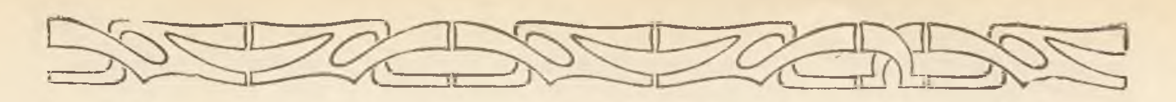
Za dużo uwagi poświęciliśmy pseudo-krytykom. Powróćmy do krytyki fachowej, bo ta głównie jest przedmiotem naszych rozważań. Nawiasem dodamy, że nie mamy na uwadze krytyki wyłącznie warszawskiej, a ogólnie polskiej. Wprawdzie nie ona jedna na globie ziemskim wymaga sanacji. Nie lepiej przedstawiają się sprawy za granicą lub w Cesarstwie. W niektórych centrach muzycznych zastosowano już pewne środki radykalne, np. założono stowarzyszenie krytyków, gdzieindziej znów wre walka o przywrócenie obdartej z prawdy krytyce zaufania.

U nas — jak dotychczas — nie przedsięwzięto żadnych kroków zaradczych. Trudno zresztą nakazać komu, aby pisał nie według zasady „tak mi się podoba“, lecz w imię prawdy; aby, pisząc, kierował się sumieniem, a nie uczuciem, nie względami ubocznymi, nie uprzedzeniem. I dlatego z numerem dzisiejszym wprowadzamy stałą rubrykę „Przeglądu krytyki“, w której poruszać będziemy sprawy, z krytyką muzyczną związane, a na pierwszym planie zestawiać będziemy krytyki biegunowo sprzeczne, po przeczytaniu których trudno się dziwić, że czytający ogół zmuszony był stracić wiarę w drukowane słowo; to bowiem, co według jednego krytyka jest godnem pochwały, drugi gani; to, co jeden nazywa zaletami, drugi uważa za wady. Komuż wtedy wierzyć?

Oto przykład:

„Kurjer Poranny“ z dn. 25/I: „Koncert Sylwji Rubinroth, pjanistki, odbył się wczoraj w salce Hermana i Grossmana. P. Rubinroth wykonała program bogaty, wielostronny i bardzo interesujący. Słyszeliśmy więc fantazję G-moll Bacha — Liszta, sonatę Beethovena op. 81 (Pożegnanie, Nieobecność, Powrót), „Kreisleriana“ Schumanna, „Rigaudon“, „Sarabandę“ i „Tambourin“ Rameau — Godowskiego, wreszcie Nokturn Fis-moll, Mazurek Cis-moll i Poloneza fantazję Chopina. Jak widzimy, p. Rubinroth miała tu pole wspaniałe do wykazania swych zalet wirtuozowskich. Niestety, wyznać musimy, że p. Rubinroth nie wyszła poza okres przyzwoitej gry szkolnej. Młodej artystce brak plastyki wyrazu, interesującej pomysłowości, jej uderzenie szczególniej w pjanach jest nikłe, anemiczne, rytmika niezawsze dokładna, pierwiastki prawdziwie odtwórcze — w uśpieniu. Czy zbudzą się kiedykolwiek — trudno dziś przewidzieć.“

„Kurjer Warszawski“ z dnia 25/I: „Nazwisko panny Sylwji Rubinrothówny coraz większego nabiera znaczenia w naszym światku muzykalnym, za każdym bowiem występem na estradzie ujawnia postępy ogromne i składa dowody misternego krystalizowania się jej niepospolitego talentu wirtuozowskiego i urabiania, w sposób doskonały, składowych cząstek techniki fortepjanowej. Wczoraj na własnym recitalu (w sali Grosmana i Hermana) znalazła więcej sposobności do popisu i popisała się istotnie wybornie. Przedewszystkiem wszechstronnością talentu wirtuozowskiego. Grała bowiem utwory tak różniące się stylem, nastrojem, formą i t. p., jak: Fantazja i fuga g-moll Bacha, charakterystyczna sonata Es-dur Beethovena (op. 81), Schumanowska „Kreisleriana“, *bibelots* muzyczne starego Rameau w układzie Godowskiego i szereg poemacików Chopina. Bujnie rozkwitający talent p. Rubinrothówny podołał tak trudnemu zadaniu. Każda kompozycja miała oświetlenie odpowiednie, dynamikę, charakterystykę stylową i nastrój właściwy. Bardzo pięknie traktowała koncertantka sonatę Beethovena, bo z powagą wielkiej sztuki wielkiego mistrza i umiejętnością odtwarzania właściwego nastrojów, odpowiadających kontrastującym z sobą częściom sonaty: „Pożegnanie“, „Nieobecność“ i „Powrót“. Wybornie też wyczuła nastroje i styl „Kreislerian y“ Schumanna (osiem poemacików à la Chopin, ofiarowanych Chopinowi), oraz śliczne drobiazgi archaiczne Rameau, lekko a nieszkodliwie zarchaizowane przez Godowskiego, wreszcie szereg kompozycji Chopina. Wyborna gra p. Rubinrothówny, wsparta temperamentem, a kierowana rozwagą artystyczną, jak najlepsze wywierała wrażenie. Przyjmowano pełną talentu artystkę bardzo gorąco.“



Przeczytawszy dwie przytoczone krytyki, trudno naprawdę wywnioskować coś stanowczego o grze p. Rubinrothówny. (Podajemy tylko opinje dwuch pism, a to z tego powodu, że w „Gońcu“ sprawozdania z koncertu nie zamieszczono; krytyk zaś „Nowej Gazety“ o grze p. S. Rubinrothówny wygłosił to samo zdanie, co w „Przeglądzie muz.“).

Dn. 12 stycznia Trio p. Poźniaka wykonało w sali Hermana i Grosmana po raz pierwszy najnowszy utwór L. Różyckiego — „Rapsodję“. Oceny zamieściły trAz pisma („Kurjer Warsz.“, „Kurjer Poranny“ i „Nowa Gazeta“).

„Kurjer Warsz.“ pisze: „Rapsodja“ L. Różyckiego, niedawno skomponowana i wydana, a poświęcona jej wykonawcom wczorajszym, była u nas do wczoraj nieznana. Mówiąc o wspaniałej „Meduzie“ Różyckiego, zaznaczyłem dążność jego do wyswobodzenia się z wpływów, jakim podlegał (głównie Straussa i Czajkowskiego). W „Rapsodji“ już z tych wpływów prawie że niema ani śladu. Ukazuje się w niej Różycki już jako artysta kierujący się własnem natchnieniem, z silnie zarysowaną indywidualnością i twórczą a bujną fantazją, korzystający jedynie z doświadczenia i rad (teoretycznych) wybitniejszych kompozytorów z końca zeszłego wieku i czasów dzisiejszych. Jest on w „Rapsodji“ niewątpliwie modernistą, takim wszakże, który, wprowadzając do swego dzieła najśmielsze modulacje, najbardziej skombinowane pomysły kontrapunktyczne i formalne, baczną zwraca uwagę na ład i porządek tonacyjny, na podporządkowywanie bujnej twórczości swej fantazji *pięknu* i *estetyce*. „Rapsodja“ nie ma żadnego programu szczegółowego; nie ilustruje realistycznie jakichś opowieści, lecz tylko nastroje, jakie te opowieści wywołują, oraz kontrasty wyrażeń muzycznych. Temi kontrastami operuje Różycki stale.

„Po pierwszym temacie, z którego autor uwił śliczną melodję, utrzymaną w nastroju elegijnym, przerzuca się w jakąś pogodną wilanellę, która wkrótce ustąpi kantylenie poważnej (prześliczny ustęp w C-dur), by drogą modulacji niezmiernie zajmujących ponownie namiętne, burzliwe w nastroju wygłaszać historje. Po nich znowu jakaś skromna sielanka, po której zmieniają się już krótko kontrasty i „Rapsodję“ kończą nastroje pogodne.

„Wybitnie charakterystyczną cechę „Rapsodji“ stanowi to, że autor traktuje trzy skromne instrumenty (fortepjan, skrzypce i wiolonczelę, na które jest ułożona) z siłą orkiestry i wogóle po orkiestrowemu. Dla ludzi mało muzykalnych taka nowość może być poczytywana za wadę — jak kazda nowość teoretyczno-muzyczna — a w rzeczywistości jest pomysłem bardzo oryginalnym, a przytem w „Rapsodji“ w pełni udatnym, *duże wywierającym wrażenie*, zwłaszcza że odtwarzano „Rapsodję“ wybornie, z ogniem i dokładnością techniczną.“

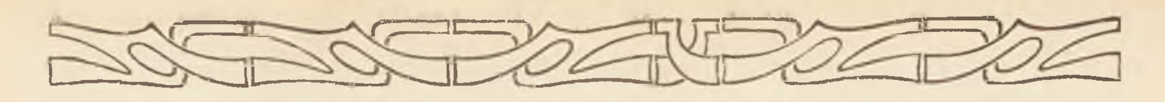
„Kurjer Poranny“ tak zaopinjował o „Rapsodji“ Różyckiego: „Wykonano po raz pierwszy „Rapsodję“ Ludomira Różyckiego, utwór obfitujący w harmonje ciekawe, o smaku cierpkim, niezwykłym; całość jest dość nieuchwytna pod względem formy oraz idei przewodniej i niekoniecznie nadająca się do zespołu kameralnego pod względem stylu i techniki kompozytorskiej.“

„Nowa Gazeta“ przyznaje „Rapsodji“ inwencję melodyjną i dobrą fakturę lecz nie zalicza jej do najlepszych dzieł Różyckiego.

Jaki o „Rapsodji“ Różyckiego po przeczytaniu powyższych opinji może wydać sąd czytelnik — trudno odpowiedzieć. I dziwić mu się nie można, jeżeli — wobec takiego chaosu — przestanie czytać sprawozdania muzyczne.

Dalsze zestawienia krzycząco sprzecznych i tendencyjnych recenzji, drukowanych zarówno w pismach warszawskich, jak lwowskich i krakowskich, odkładamy do najbliższych zeszytów.





Muzyka na prowincji.

Siedlce. D. 17 stycznia Towarzystwo Muzyczne wystąpiło z pierwszym większym w tym sezonie koncertem. Program koncertu obejmował popisy chóru żeńskiego, męskiego i mieszanego, oraz produkcje kwintetu smyczkowego. Jako soliści wystąpili pp.: Jadwiga Komorowska i Witold Szwer.

Rozpoczął koncert kwintet smyczkowy wykonaniem uwertury „Gdybym był królem" Adama. Jako przeznaczona dla wielkiej orkiestry, uwertura ta w układzie na kwintet smyczkowy nie mogła wywrzeć należytego wrażenia; wykonanie wszakże trzeba uznać za udatne. Ten sam kwintet w drugiej części koncertu odegrał: „Morel" Moniuszki-Noskowskiego i Czardasz Conti'ego (w układzie L. Ksionka). Chór męski odśpiewał z powodzeniem „Sen" Gounoda i „Samotną różę" Hermesa. Chór żeński, chociaż pierwszy raz dopiero wystąpił samodzielnie, spisał się znakomicie.

Jako solistka (fortepjan) p. Jadwiga Komorowska odegrała „Olav Trygvason" Griega, wykazując piękne uderzenie i zrozumienie odtwarzanego dzieła. Na bis dodała p. K. „Cappricio" Paderewskiego, w którem imponowała sprawnością palcową.

P. Witold Szwer — drugi solista wieczoru (skrzypce) — posiadający piękny ton i dostateczną technikę (widoczną zwłaszcza w bisowych numerach), z powodzeniem odegrał „Andante funebre" Svendsena i in.; mazurek Młynarskiego, grany na bis, wypadł najlepiej.

Akompanjament spoczywał w rękach p. Zofji Pawłowskiej, która z zadania swego wywiązała się niezrównanie. Słowem — koncert udał się w zupełności. O jego powodzeniu może świadczyć chociażby ten fakt, że wiele osób odeszło od drzwi sali, ponieważ... nie było wolnych miejsc. Brak biletów na koncert — to zjawisko w Siedlcach niesłychane. Towarzystwo Muzyczne może być dumne, że potrafiło sobie wstępnym bojem zdobyć zasłużone i niewątpliwie trwałe uznanie i powodzenie.

Częstochowa. D. 31 stycznia w sali „Liry" odbył się koncert p. Z. Birnbauma, dyrektora Warszawskiej Orkiestry Filharm., i p. Janiny Familjerówny.

Program składał się z utworów o treści poważnej. Oboje artyści rozpoczęli koncert sonatą g-dur Griega na skrzypce z fortepjanem, poczem p. Familjerówna wykonała szereg utworów Chopina, Paderewskiego, Moszkowskiego, Rachmaninowa i in. Dyr. Birnbaum odegrał utwory Nacheza, Swendsena, własnego mazurka i inne.

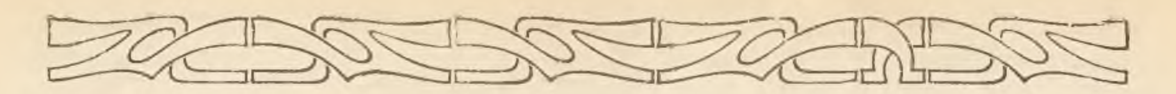
O grze p. Familjerówny można wyrazić się z największem uznaniem; słysząc ją niejednokrotnie, zawsze podziwiałem jej temperament, uczucie i dar wnikania w charakter i styl odtwarzanych utworów. Grę dyr. Birnbauma cechuje głęboka muzykalność. *L. W.*

W Wilnie od czasu do czasu odbywają się wspaniałe koncerty, z udziałem pierwszorzędnych artystów. Niedawno, na koncercie symfonicznym śpiewał tam Battistini, mając za towarzyszkę śpiewaczkę estradową, p. Marję de Nesti. D. 1/II odbył się koncert znanej kompozytorki i pjanistki, Heleny Łopuskiej. Oprócz koncertantki, w wykonaniu programu wzięli udział: M. de Nesti, Adam Andrzejowski (skrzypce) i Wł. Michalski (fortepjan). Sala była przepełniona.

Nowości wydawnicze.

Jul. Kapp: *Paganini* (Schuster & Loeffler. Berlin).

Monografja ta pojawia się na czasie; do niedawna jedyną orjentację stanowiła książka Schottky'ego z roku 1830, ponownie wydana przed kilku laty. Autor nowej monografji, J. Kapp, wydał dwie cenne książki o Liszcie i Wagnerze, w których złożył dowody sumienności badawczej; bjografja Paganiniego stwierdza ponownie wszystkie zalety autora, który nietylko omawia temat wyczerpująco, lecz umie także zająć czytelnika. Bo też zresztą życie Paganiniego, jego demoniczna postać i urok gry ma w sobie wiele pierwiastków, zdolnych do obudzenia zainteresowania. Życie Paganiniego było w rzeczywistości istnym romansem, pełnym awanturniczych przygód, o których krążyły legendy i tajemnicze pogłoski. Wszak podejrzewano Paganiniego o pochodzenie szatańskie, czemu własna matka jego musiała kłam zadać! Autor, rozporządzający cennym materjałem źródłowym, dał nam plastyczną sylwetę bjograficzną i sprostował mnóstwo anegdotycznych i sensacyjnych pogłosek, któremi zasypywano Paganiniego: wyświetlił sprawę z kilkoletnim więzieniem Paganiniego, przedstawił wkońcu objektywnie jego stosunek do Berlioza, dowodząc przekonywująco, że solo altowe w „Haroldzie" Berlioza i kwestja skomponowania



utworu na altówkę dla Paganiniego nie opiera się na faktach. Ustępy o grze Paganiniego wzbudzą niezawodnie szczególne zajęcie wśród skrzypków: tajemnica gry Paganiniego polegała na fenomenalnej biegłości palców i smyczka, biegłości, zdobytej olbrzymią pracą: przez podstrajanie struny *g* lub wyższe strojenie wszystkich strun (znane zresztą już w w. XVII) osiągał Paganini nadzwyczajne efekty; zdumiewające było jego staccato w górę i w dół, pizzicato lewej ręki, flageolety i gra na g-strunie. Prócz kompozycji ogłoszonych, podaje autor szczegółowy spis rękopiśmiennych kompozycji ze spuścizny Paganiniego: są tam utwory na skrzypce z orkiestrą (m. i. *Suonata Varsavia* na temat polski: wspomnienie występów w Warszawie 1829 r.), utwory skrzypcowe bez akompanjamentu i bardzo wiele utworów na gitarę solową lub z towarzyszeniem skrzypiec (Paganini był wirtuozem w grze na gitarze).

Obraz życia i twórczości uzupełniają: tablica bjograficzna, bardzo szczegółowa i sumienna, dokładny spis książek i rozpraw o Paganinim, a wkońcu zajmujące ryciny, ilustrujące ważniejsze momenty życiowe, i liczne reprodukcje portretów i autografów Paganiniego.

Dr Józef W. Reiss.

KRONIKA.

= **Koncert muzyki polskiej w Petersburgu.** Dzięki uprzejmości prezesa petersb. Towarzystwa Przyjaciół muzyki, p. M. Findeisena, d. 31 grudnia ub. r. w małej sali konserwatorjum petersburskiego odbył się koncert kameralny, poświęcony muzyce polskiej. Program obejmował następujące utwory: L. Różyckiego „Rapsodję“ op. 33 (na fortepjan, skrzypce i wiolonczelę), F. Brzezińskiego sonatę skrzypcową op. 6, Trio G. Fitelberga op. 10 i utwory fortepjanowe L. Różyckiego (nokturn h-moll i dwa preludja: c-moll i C-dur) i F Brzezińskiego (scherzo-oberek z „Suity polskiej“). Wszystkie wymienione kompozycje wykonywano w Petersburgu po raz pierwszy, a odtwórcami ich byli: znana pjanistka i krzewicielka muzyki polskiej w Cesarstwie, p. Lucyna Robowska, oraz pp.: Mironenko (skrzypce) i Pietrow (wiolonczela). Koncert miał duże powodzenie, i kompozycje naszych twórców zjednały sobie ogólne uznanie prasy i zainteresowały szerokie koła świata muzycznego z nad Newy; stwierdza to najlepiej fakt, że prawie wszystkie dzieła powtórzone będą w niedalekiej przyszłości na różnych koncertach, w tej liczbie na koncercie „Przyjaciół muzyki kameralnej“.

= **Zdzisław Jahnke**, młody skrzypek z Poznania, koncertował 30 grudnia w Berlinie, w sali Bechsteina. O koncercie tym przytaczamy kilka głosów prasy berlińskiej:

„Börsen-Courier“ pisze: „Zdzisław Jahnke, młody skrzypek, pełen ognia i młodzieńczego zapału, koncertował w sali Bechsteina razem z pjanistą A. Watermanem. Tej wprost z serca płynącej grze życzyć trzeba było liczniej zgromadzonych słuchaczy i więcej entuzjastycznego uznania: z tonów tych bowiem wyrywała się jakaś dumna, zwycięska nuta, tryumfująca nad wszystkiem znikomem, prawdziwa „Oda do młodości“, pełna młodzieńczej siły i pewności siebie.“

„Vossische Ztg.“ przyznaje, że Z. J., artysta pełen zdolności, należy obecnie do młodszych skrzypków-wirtuozów, rokujących dziś największe nadzieje.

„Börsen-Ztg.“ stwierdza, że młody artysta wykonaniem swego bogatego programu dowiódł na nowo, że jest inteligentnym wirtuozem, posiadającym zarówno temperament, jak i głębokie uczucie.

„Tägliche Rundschau“ przyznaje, że w wykonaniu koncertu Brucha i Czajkony Bacha Z. J. wykazał powagę i siłę wyrazu, oraz dojrzałość techniczną.

— **Petersburg.** Ogromne i wyjątkowe powodzenie miały koncerty chóru nauczycieli morawskich. Z solistów polaków popisywali się Józef Turczyński, W. Landowska i Raul Koczalski.

— „Russkaja muzyk. gazieta“ obchodziła 20-letni jubileusz egzystowania. Z tej okazji wydawnictwu i p. M. Findeisenowi, gorliwemu propagatorowi muzyki polskiej w Cesarstwie, ślemy życzenia dalszej owocnej pracy.

— Pierwszą nagrodę na konkursie, ogłoszonym przez Petersb. Tow. Przyj. muzyki kameralnej na kwartet smyczkowy, otrzymał J. Karnowicz.

— Akimenko napisał operę „Dziewica lodowców“ podług bajki Andersona.

= **„Parsifal“** z dniem 1 stycznia przestał być monopolem „Bayreuthu“ i wystawiany jest prawie na wszystkich większych scenach europejskich. O niektórych przedstawieniach, z których większość odbyła się w Nowy Rok, jako w dzień wyzwolenia „Parsifala“, przytaczamy krótkie informacje:

Wielka opera paryska rozpoczęła przedstawienie o g. 6-ej. Orkiestrą dyrygował Messager: Bréval śpiewała partję Kundry. Wiernemi pierwowzorowi były dekoracje.

We Włoszech wykonano „Parsifala“ w Rzymie w teatrze Costanzi i w Bolonji w teatrze Comunale, gdzie rolę Kundry śpiewała pani Helena Rakowska.

W Hiszpanji wystawiono go w Madrycie i Barcelonie. W Madrycie przedstawienie rozpoczęło się o g. 5-ej po poł., przerwane zostało w porze obiadowej i rozpoczęło się na nowo o 9-ej w. W Barcelonie rozpoczęło się o w 10-ej wieczór i trwało do białego dnia.

W Berlinie wystąpił z „Parsifalem“ teatr „Das deutsche Opernhaus“ w Charlottenburgu. Publiczność wniosła z sobą nastrój niezwykłej powagi i pietyzmu, i dla zaznaczenia najwyższej czci nie rozległ się ani jeden oklask. Następnie wystawiono „Parsifala“ we Wrocławiu, Bremie, Kolonji, w Peszcie, Frankfurcie, Pradze, Moguncji i t. d.



Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07